

## 台湾先住民映画としての『海角七号』（1）

— 映画史における「原住民」像の変遷 —

林 ひふみ

### はじめに

「南部・台湾本省人・庶民」

『海角七号』（魏徳聖監督）が台湾映画史上最大のヒット作となった理由として、台北のある研究者は以下の数点を挙げている。

「第一に公開当時（2008年8月）、アメリカ脚本家組合によるストライキの影響で、ハリウッド作品の供給が減っていたこと。第二にメジャーリーグの台湾人選手王健民が負傷のため休養中だったこと。第三到北京オリンピックの野球試合で、台湾が中国に負け、オリンピック観戦熱が冷めていたこと。さらに国内政治の混乱やプロ野球の賭博問題などにより、人々が無意識にナショナリズム的はけ口を求めていた折も折、二つの台風が同時に襲来し、多くの職場が休みになったこと。ところが実際には台風の被害が小さかったため、人々は映画館に足を運び、『海角七号』のチケット売り上げに貢献したのである」<sup>1)</sup>。

この後、作品の構造分析が続くが、国際シンポジウムの席上、自国の大ヒット映画について解説するにあたり、まずこのような前振りをしなければ気がすまないあたりに、台湾映画史上における本作の位置が透けて見える。それ

は研究者が属する「台北・外省人・エリート」<sup>2)</sup> 層にとって、「南部・台湾本省人・庶民」の手になる『海角七号』は、かつて国際映画祭で一世を風靡した台湾ニューシネマ（「台北・外省人・エリート」のエドワード・ヤンや、南部出身だが台北で教育を受けた「外省人・エリート」侯孝賢<sup>ホウシャオシェン</sup>が率いるムーブメントだった）とは異なり、受入れがたい性格を帯びているということである。

作品の冒頭、主人公阿嘉<sup>アガ</sup>は「操他媽的台北（Fuck you Taipei）」と叫んでバイクにまたがり、台北から縦貫道を南へ向かい、故郷である台湾最南端の土地恒春にたどり着く。『海角七号』は、正面から台北に喧嘩を売りつけて始まる映画なのだ。そして恒春で展開される物語は、台湾本省人多数の母語である台湾語（閩南語<sup>びんなんご</sup>）のセリフによって主に進行する。登場人物は郵便配達、暴力団風町会議員、自動車修理工、地酒セールスマン、交通警察といった庶民ばかり。当然ながら会話のレベルも高尚とはいえない。大学を出ている可能性があるのは日本人モデル友子くらいであり、中国語（＝北京語、「台北・外省人・エリート」の使用言語）のみで話すのもまた友子くらい、という設定である。『海角七号』は監督のバックグラウンドのみならず、作品世界もまた徹頭徹尾「南部・台湾本省人・庶民」に属している。このような映画に「台北・外省人・エリート」の研究者が違和感や嫌悪感を覚えるのは、むしろ当然かもしれない。

1980年代からの民主化、2000年から8年間の民進党本省人政権時代を経て、台湾では以前ほど「省籍矛盾（外省人と台湾本省人のあつれき）」が意識されなくなるとされる。魏監督自身も筆者との対談<sup>3)</sup>で「作品で省籍矛盾を表現しようと考えたことはない」と語っている。

だが「台北・外省人・エリート」たちは『海角七号』に感情的な反発を示す。多くの点で融合を遂げた外省人と台湾本省人だが、いくつかの重要な問題についての見解は、なお大きく隔たっているのだ。中でも重要なのが、日本による植民統治をどのように評価するかという問題であり、具体的には



対談中の魏徳聖監督（左）と筆者

『海角七号』が台湾映画として初めて正面から取り上げた、本省人旧世代の「日本に対する深い思い」である。

中国大陆で8年の抗日戦争を経験した外省人にとって、大日本帝国は憎むべき敵でしかありえない。一方、台湾本省人にとっては、植民統治が半世紀の長きにおよび、末期には台湾人も日本人として戦争（日中戦争、太平洋戦争）に動員されたこともあり、日本への感情が好悪入り交じる複雑なものとなっている。魏監督の言葉を借りるならば、「厳しい教師のおかげで大学には入れたけれど、殴られすぎて顔はゆがみ、耳も聞こえなくなったとしたら、その教師を尊敬するか、憎むかという問題」<sup>4)</sup>。彼はこうも言う。「道端の野良犬を見てみるといい。相手が誰だろうと殴られれば反抗する。台湾も同じだ。日本に統治されれば日本に反抗し、国民党に統治されれば国民党に、民進党に統治されれば民進党に反抗する。これが台湾の運命だ。誰の嫡子でもなく、家族から捨てられた、相統権のない存在。我々はかつて一度もアイデンティティを持ったことがない。外省人に対する愛と憎しみも日本人に対するのと同じだ。いつも矛盾の中で平衡点を探している」<sup>5)</sup>。

おそらく魏監督の考えは台湾本省人の思いを代表しており、その前提に立ち製作された『海角七号』が社会のマジョリティーに支持されたのは当然であろう。他方、外省人にとっては、抗日史観と折り合わないばかりか、日本が引き合いに出されることで、自らの台湾社会における地位が「もう一方の外来統治者」として相対化されてしまう危険な歴史観ということになる。

### 先住民映画としての『海角七号』

さらに、もう一点、近年とみに外省人と台湾本省人を隔てている要素として血統の問題がある。台湾本省人は、主として17世紀にオランダが台湾を極東貿易の一拠点として以降、中国福建省南部と広東省東部から移住した漢人の子孫である。しかし清朝が長期に渡り女性の海外渡航を禁じたことから、台湾に渡った移民男性は、しばしばオーストロネシア語系先住民女性と通婚した。結果的に本省人の多くが先住民（台湾原住民族）の血を引いていると見られる<sup>6)</sup>。台湾の古諺は「中国から来た祖父はいても、中国から来た祖母はいない」という表現でこの事実を語って来た。

1895年からの日本による統治、1945年からの中華民国による統治下では、それぞれ日本人、中国人としてのアイデンティティが強調されたが、民主化を経て、1997年に初めて導入された台湾史教科書『認識台湾』は、漢人と平地系原住民（平埔族）の出会いから台湾の歴史を語り起こした<sup>7)</sup>。2002年に出版され、広く読まれた一般向け歴史書『台湾歴史図説』（周婉窈著）は、初期の漢人移民がしばしば平埔族を娶ったことを明記している。このようにして「台湾本省人は漢人と平埔族との混血である」という認識が社会に広まった。当時、民進党本省人政権下で、中国とは異なる台湾独自のアイデンティティを確立しようとする「本土化（台湾化）」が押し進められる中、「台湾人と中国人は違う」証拠として、遺伝子レベルの差異が持ち出された気配がある。その有効性には疑問が残るが、歴史上、漢人と台湾原住民が通婚してきたことは間違いなく、その事実が再認識されることで、台湾社会一般の原住



アガ ファンイーチェン  
阿嘉を演じたアミ族の范逸臣

民に対する見方は大きく変化した。

台湾原住民が、20世紀末まで社会的差別を受け続けたことは、例えば女性作家のリラカッ・アウーがエッセイの数々に記している<sup>8)</sup>。1995年ピュマ族の張恵美が、テレビの勝ち抜き歌番組で優勝してデビューし、原住民の血統を強調しつつトップスターとなったことで、原住民のイメージが変わり始めた。2000年代に入ると、原住民の血統をカミングアウトする芸能人が続出する。『海角七号』に登場する二世台の日台カップルのうち、台湾側の二人（「小島友子」、アガ阿嘉）は役柄上どちらも漢人だが、演じている俳優（レイチェル・リャン、ファンイーチェン范逸臣）はいずれも台湾原住民（それぞれルカイ族、アミ族）である。

魏監督は著書<sup>9)</sup>で自らの血筋について「父系の漢人祖先、母系の平埔族祖先」と書いている。本人に確認したところ、「1949年<sup>10)</sup>に中国大陆から渡って来たのでなければ、台湾人には大体原住民の血が混ざっている」<sup>11)</sup>との回答だった。これまで指摘されていないが、『海角七号』は台湾原住民の描き方という点で、従来の台湾映画作品と明確に一線を画している。『海角七号』

では原住民が警察官という「権力の側に立つ存在」として登場するばかりか、母語以外に中国語、台湾語を操るマルチリンガル、そして音楽の才能に長けた愛情深い人物（それも一人ではなく親子二人）として造型されている。魏監督に、原住民に対する思いはどこから来ているのか尋ねると、「最初の印象はただ一つ。見た目が格好いい」との答えだった。おそらく台湾の映画監督で、原住民を「格好いい」と感じるようになった第一世代であろう。

『海角七号』が「南部・台湾本省人・庶民」層の観客に大きな反響を呼んだ理由の一つに、原住民文化の取り扱いがある。俳優や登場人物に原住民が採用されているだけでなく、物語の最後で二つの時代をつなぐ「勇士の珠」と「虹」はいずれも台湾原住民の伝統や神話に依拠しているし、作品の舞台として日台（含原住民）史の根幹に関わる牡丹社事件の現場、原住民が多く住む恒春半島が選ばれてもいる。21世紀に入り「混血としての台湾本省人」という認識が急速に広まったが、それを消化するには、個々人にとっても、社会全体にとっても、一定のプロセスが必要である。『海角七号』は魅力的な原住民像を造型し、原住民文化を引用しつつ美しい物語を描いてみせることで、台湾本省人観客に深いカタルシスをもたらしたと考えられるのである。同時に「台北・外省人・エリート」が、本作にほとんど生理的な反感を覚える理由の一点もここにある。なぜなら、多民族社会台湾で、マジョリティーの本省人と原住民族が和解を遂げることは、マイノリティーである彼らにとって、不安材料となりうるからだ。

『海角七号』に見られる台湾原住民文化の要素は、人物（造型、俳優）、神話（伝説の引用、伝統文化への現代的意味づけ）、土地（地理・歴史的背景）、の3方向から検討できるが、本稿ではそのうち人物像の検討を行う。その前提として、台湾映画史における原住民像の変遷を最初期に遡り確認して行くことにする。

## 1：日本統治時代

台湾原住民はオーストロネシア語族諸言語を使用する人々で、2011年の人口は約51万人、総人口2,300万のうち2.2%を占める。1895年に日本が台湾を領有した時点では17万人（約6%）だった<sup>12)</sup>。清朝時代より、漢人の側から原住民を「漢化した平埔族（旧称熟番、熟蕃）」と「伝統的生活様式を保つ高山族（同生番、生蕃、後に高砂族）」に分ける捉え方が一般化し、さらに植民初期に日本の人類学者による調査を通じて、高山族が9族に分類されたが、実際には各地で頭目を中心とする小規模な部族社会が営まれていた。中華民国統治下でも「平埔族—高山族（9族）」という認識の枠組みは生き続けたが、1980年代からの原住民運動で異議が唱えられ、2011年時点では14の法定民族（うち2つは平埔族）と18の未承認民族が存在している。

台湾映画に表象された原住民像について、映画誕生100年目の1994年に台湾の映画研究家李道明が「近一百年来台湾電影及電視对台湾原住民的呈現（過去百年間の台湾映画およびテレビの台湾原住民に対する表象）」をまとめている<sup>13)</sup>。同論文を中心に、後の研究成果も参照しつつ、台湾映画史を俯瞰していきたい。前提として重要なのは、フランスにおける映画技術の誕生と下関条約による台湾割譲が奇しくも同じ1895年の出来事であったという点である。1945年までの台湾映画は日本による植民統治下で製作された映画だった。さらに植民統治下で台湾人自身による映画製作は政治的、経済的に困難であった<sup>14)</sup>ため、同時期の台湾映画では、日本人が製作した作品が主流を占める。

台湾映画史をひもとくとすぐ目につくのは、植民地時代の作品では原住民描写に大きなウェイトが置かれていたという事実である。史上初の台湾映画とされる『台湾紹介活動写真』（1907年、高松豊次郎撮影）は、日本人警察官の「討蕃」シーンを多数含んでいた。当時「蕃人」と呼ばれた台湾原住民を山に追い込んで狙撃、さらに高圧電流を通した鉄条網を仕掛けて降参させる模様を、原住民に再現させて撮影したものだという。『台湾紹介活動写真』

は東京の博覧会場や大阪の映画館で上映されたほか、帝国議会でも台湾総督府による報告に付して放映された。日本での上映に際し、台湾原住民による歌舞の実演も同時に行われた。当時の原住民像は第一に「討伐されるべき未開人」であり、帰順の後は「エキゾチックな見世物」となったのである。また、1921年以降、台湾総督府は原住民に向けて、日本国内や台湾各地の「蕃社」（原住民村）で撮影した記録映画の上映を行った。「進んだ」日本社会の状況や、他の部族が日本に帰順し、伝統的生活様式を捨てて行く様子（入れ墨の禁止、断髪式、日本語学習、共同墓地の設置、神社の祭典等）を見せることにより、生活様式の変更を迫ったものだ。

台湾原住民が登場する劇映画は、1918年に『哀の曲』（枝正義郎監督）が、1927年には『阿里山の侠児』（田坂具隆監督）が製作されたが、いずれも主人公は日本人で、エキゾチックなロケーションとして台湾「蕃社」が利用されたにすぎず、後者にいたっては原作者（岩崎秋良＝岩崎稔）自ら西部劇の翻案であると語っている<sup>15)</sup>。1932年の『義人呉鳳』（千葉泰樹、安藤太郎監督）は、清朝時代、自分の命と引き換えに、原住民に首狩りの風習をやめさせようとした漢人通訳を主人公とする作品だった。呉鳳の物語は日本人官吏が脚色した「伝説」とされるが、当時教科書にも取り上げられ、広く知られていた。

太平洋戦争前夜の1939年頃撮影された『南進台湾』は、植民統治下で台湾がいかに発展したかを日本国内の観客向けに紹介する国策宣伝映画で、発展ぶりを示す証拠として日月潭付近の原住民が登場する。活動写真の弁士、漫談家として有名な牧野周一の軽妙なナレーションが「（伝統舞踊を踊る姿が）みなさんの想像する台湾でしょうが、彼らは今や労働の大切さを学び、映画のために伝統舞踊を披露することさえ、仕事に差し支えるからと一度は断ったほどなのです」と語る。未開人を勤勉な国民に改造したことが、植民統治の成果だという視点である。また、ここに現れた「屋外で円を描き、伝統舞踊を踊る原住民」という像は、「未開と帰順」という二つのイメージを



同時に伝える記号として、戦後 1970 年代まで繰り返し使用されることになる。

日本統治時代の台湾映画として最も有名かつ問題も大きいのが、1943 年公開の『サヨンの鐘』（清水宏監督）だ。台湾総督府、満州映画協会、松竹株式会社の共同製作で、主役の原住民少女サヨン役を満映のスター女優だった李香蘭（後の自民党選出参議院議員山口淑子）が演じた。同作については下村作次郎「物語の終焉——映画と教科書の『サヨンの鐘』」<sup>6)</sup>に詳しい。

1938 年 9 月、台湾東海岸宜蘭県でタイヤル族の少女サヨン・ハヨンが、出征する蕃童教育所の教師（警察官が兼務）を見送るため荷物を運ぶ途中、丸木橋から落下し、激流に流されて行方不明になる事故が起きた。その実話をもとにしつつ、時代を太平洋戦争開始後の 1942 年に移し、霧社事件<sup>17)</sup>関係者が住む桜社（現南投県）をロケ地として、現地の人々のエキストラ出演で、軍国美談に仕上げられたのが『サヨンの鐘』である。歌う映画女優であった李香蘭が、「台湾軍の歌」や「海ゆかば」などの軍歌を朗々と歌って聞かせる。『サヨンの鐘』で大スターが愛国主義を鼓舞した結果、多くの原住民青年が高砂義勇隊として南太平洋の激戦地に向かい、命を落としたことを考えると、罪深いと言わざるをえない。また、作中に見られる原住民に対する無神経ぶりも深刻だ。当時すでに皇民化政策により、民族服の着用や民族語の使用は禁じられていたにも関わらず、流暢な日本語を話すサヨンはタイヤルの民族衣装を着て、民族舞踊を踊って見せるのだ。実際には民族文化を弾圧し同化を押し進めている日本人が、映画ではエキゾチズムを醸し出すべく民族文化を捏造し、利用する構造だ。

1994 年台北で『サヨンの鐘』が 50 年ぶりに上演され、国家電影資料館主催の「影像中的原住民（映像の中の原住民）」シンポジウムが開かれた際、出席者から映画の描写がいかに現実とかけ離れていたか、厳しい批判が相次いだという<sup>18)</sup>。一方、李香蘭が歌った主題曲は、今でも台湾で「月光小夜曲」として歌い継がれており、2006 年の映画『練習曲』には、この歌を日本語

で歌う原住民老女たちが登場する。同作はさらに、1998年宜蘭県南澳郷政府が建てた「沙韻之鐘」に観光客が集まる様子も映し出す。戦前・戦中を生きた台湾原住民の記憶は1945年時点で凍結している部分がある。特に当時、懐柔目的で例外的に英雄視された原住民サヨンは、記憶の中で大切に保存されている。しかし国民党の抗日史観を正統とする戦後台湾社会にあって、彼ら彼女らは白眼視の対象ともなりうる。ここで問題となるのは、軍国主義の罪科とともに、脱植民地化の努力を怠った戦後日本人の不作為であろう。

## 2: 中華民国時代

1945年、台湾は中華民国により接收された。以降、台湾映画とは中華民国治下の台湾で製作された作品を指す。日本の敗戦にともない、台湾映画協会と台湾報道写真協会を合併して台湾省電影攝製場（後に台湾省電影製片廠、台影）が創設され、中華民国の政府機関としてニュース映画、記録映画の製作を開始した。李道明によれば、1946年から83年までの37年間に製作された計1,317本のニュース映画のうち、原住民に関するものは12本で1%に満たず、テレビ用に16ミリ撮影されたものを加えても23本に過ぎないという。内容は政府の施策により原住民地区の生活が改善していることを伝えるものが最多で、他には豊年祭など伝統行事を伝えるものが若干あるに過ぎず、全体として中華民国政府の台湾原住民に対する無関心ぶりが際立つ。

劇映画で台湾原住民に関する作品は、1948年の『花蓮港』（何非光監督）に始まる<sup>19)</sup>。同作は中国の上海西北会社が台中でロケを行い製作した。1950年の『阿里山風雲』（張英、張徹監督）は日本時代に撮られた『義人呉鳳』のリメイクで、上海国泰電影公司製作。『阿里山風雲』の撮影チームは台湾ロケ終了次第上海に戻る予定でいたが、撮影中に大陸で国共内戦が激化、帰るに帰れなくなり、結果として台湾で完成された史上初の中国語長編劇映画となった。監督は中国人で、原住民の役柄も中国人が演じ、台湾原住民の現実からはほど遠い内容だが、主題歌『高山青』は中国でも台湾でもヒットし

て歌い継がれ、今日に至るまで台湾民謡の古典のごとき扱いを受けている<sup>20)</sup>。

戦後 1950 年代から 60 年代にかけては、台湾本省人によって台湾語映画が製作された。1957 年の『青山碧血』（何基明監督）は霧社事件を背景にした原住民男女のラブストーリーだが、漢人俳優が原住民役を演じた。霧社事件については 1965 年にも『霧社風雲』（洪信徳監督）が製作された（俳優は漢人）。1958 年公開の『紗蓉<sup>サヨン</sup>』（熊光監督）は『サヨンの鐘』の台湾本省人小説家周金波による翻案で、山地原住民が中華民国に命を捧げる物語（俳優は漢人）。同年の『王哥柳哥遊台湾』（李行監督）は外省人監督の台湾語作品で、台湾周遊コメディの形をとりつつ、各地の名勝を紹介する中に原住民も登場する。屏東県三地門のシーンでは、明らかに漢人女優が扮した原住民娘たちが主人公の漢人男性をエロチックにもてなすシーンが続く。日月潭の原住民男性は肩に猿を乗せており、女性たちは屋外で円を描いて伝統舞踊を踊ってみせる。総じて漢人による妄想の映像化と言えよう。

中国語映画が主流を占めるようになった 1962 年、官営の台湾省電影製片廠（台影）が『義人呉鳳』を再び『呉鳳』（ト萬蒼監督）としてリメイク。同社のホームページ<sup>21)</sup>によれば、「台湾同胞が中國大陸から渡来して土地を開発し、現地の悪習を絶つのに貢献した」ことを宣伝する政治映画であり、監督と主演俳優を香港から、カメラマン（山中晋）と照明技師（関川次郎）を日本の東宝から招いて完成させた、最新技術によるカラー・シネスコープ作品であった。劇中には約 300 人の原住民が屋外で円を描いて伝統舞踊を踊るシーンもあり、原住民専門家が監修した。『呉鳳』は当時の蒋介石中華民国総統も観覧、台湾の中国語映画史上最高の売り上げを記録した。

李道明はこの時期の原住民に関する劇映画全体をまとめてこう評している。「いずれも政府機関が撮影したニュース映画同様、原住民を征服され、啓蒙され、教化されるべき存在として描くか、あるいは欠点のある漢人として描いている」。本省人製作の台湾語映画と官営映画会社による中国語映画における原住民描写の差異など、厳密に分析されるべき要素は残る。また、日本

映画のリメイクについては、脱植民地化という角度からの分析も行われている<sup>22)</sup>。けれども、原住民の角度から見れば、この時期まで映画製作の主体は一貫して異民族の日本人や漢人であって、原住民の視点が入り入れられることはなかった。特に植民統治国日本と戦後台湾を接収した中華民国がいずれも呉鳳伝説を映画化したことについては、1980年代の原住民運動最初期から批判的となった。1988年に嘉義駅前の呉鳳銅像が倒されたのに続き、1989年には呉鳳郷という地名も廃止され、阿里山郷に変更された。

### 3: 民主化時代のドキュメンタリー作品

1980年代、撮影機材の進歩に民主化の機運が合わさり、国策宣伝映画とは異なるドキュメンタリー映画の製作が始まる。人類学者胡台麗が1984年に『神祖之靈帰来—排湾族五年祭』を、1988年に『矮人祭之歌』(李道明と共同)を製作、観光的な切り口とは一線を画した原住民文化の映像的記録が初めて登場した。

『蘭嶼観点』(胡台麗監督、1993年)は、長く太平洋の孤島だった蘭嶼へ飛行機就航を機に漢人観光客が押し掛け、我が物顔で原住民の生活領域に侵入する様子と、それに憤る原住民(タオ族)の意見、さらに人類学者との対話なども含むメタ・ドキュメンタリー。史上初めて、映像を通じて原住民自身の考えが語られ、彼らの視点が記録された<sup>23)</sup>。同時に、この時点で中華民国による統治は半世紀近くにおよび、台湾原住民の発言は、中国語で行われて初めて外部(台湾漢人社会)に届き、記録され得たという点を指摘しなければならない。この問題について、台湾原住民の代表的知識人の一人である孫大川は、「戦後、一貫した体制の教育を受けた原住民族の知識人は、ついに比較的成熟した漢語を用いて自己のエスニックグループの運命に対する焦燥を表現することができるようになった」<sup>24)</sup>と語っている。固有の文字を持たなかった原住民が、台湾社会の中枢を占める漢人と有効に渡り合うためには、相手の言葉である中国語をマスターする必要があるが、その代償として

母語からの乖離や民族アイデンティティの喪失という問題が起きる。『蘭嶼観点』はまた、他地域から蘭嶼に赴任した原住民医師の苦悩も描く。精霊信仰の世界に生きる蘭嶼の人々は現代医学を悪魔的存在と捉える。自らも台湾原住民である医師は、現地人の立場と現代医学の立場に引き裂かれる。その苦悩は漢人医師よりも深刻だ。

従来の台湾映画における原住民の描き方を問題視する立場から、李道明自身が1994年に監督したドキュメンタリー作品『排湾人撒古流（パイワン人サクリュウ）』は、パイワン族の青年芸術家サクリュウが、先祖から宝物として伝えられた陶壺やトンボ玉の製作技術を「復元」しようとする努力を追う。しかし、取材を通じて明らかになるのは、陶壺やトンボ玉がそもそも外来品だった事実、また戦後キリスト教に改宗した部族では、古来の神話が受入れられなくなっているという現実である。この後、屏東県三地門郷はパイワン族の芸術村として観光地化していったが、『排湾人撒古流』は前後百年に渡り外来政権の統治を受けた台湾原住民が、伝統文化を破壊され尽くした地点から、アイデンティティ再建を始めなければならなかった事実を記録している。『蘭嶼観点』同様、記録され得た時点では、本来記録されるべきものはすでに失われていた事実を伝える点で衝撃的である。

李道明は、『排湾人撒古流（パイワン人サクリュウ）』でサクリュウという人物の個性を表現しきれなかったことの反省に立ち、1999年にサクリュウを共同監督に招いて『末代頭目』を製作した。原住民が映画制作者の側に名を連ねた最初期のケースである。作品は部族のリーダーであった頭目が、政府派遣の役人や、選挙で選ばれた議員らに権力を奪われていく様子を描く。原住民も社会全体の政治的対立から逃れることはできない現実、また原住民リーダーから権力を奪うのは必ずしも漢人ではなく、場合によっては現代化した原住民である状況を描く。ここでも、伝統的原住民社会はすでに存在せず、中国語を身につけた世代によって表現される内容は、まさに孫大川が言うところの「自己のエスニックグループの運命に対する焦燥」となっている。

## 4: ニューシネマ期

劇映画では1982年の『老師，スカイエダ（先生さようなら）』（宋存寿監督）が台湾ニューシネマ前夜の作品にあたり，脚本をニューシネマの中心人物呉念真，小野が担当した。山地の原住民小学校に漢人の若い女性教師が赴任する（ロケが行われた南投県萬大村の小学校は日本時代の建築で，女性教師の宿舎も日本家屋だ）。山地では漢人の商店主が原住民をだまして偽薬を売りつけ，テレビゲームで子どもたちの小遣いを巻き上げ，あげくは若い娘らを都会の風俗産業に売り飛ばしている。駐在の老警察官，彼に育てられた原住民男性医師，漢人シスターの3人が善意の勢力として子どもの教育や成人住民の擁護にあたるが，児童の父親は飲んだくれで妻に暴力をふるい，母親は逃げ回るしかすべがない。原住民医師は漢人商店主に陥れられて山地を去り，その間に老警察官が急死。女性教師はその場その場で力を尽くすものの，一貫してよそもので，任期が終われば都会に戻る。子どもたちはシスターのギターに合わせて「老師，スカイエダ（先生さようなら）」の歌を合唱するが，最後まで山地に救いはもたらされない。

『老師，スカイエダ（先生さようなら）』はタイトルに「さようなら」を意味するタイヤル語「スカイエダ」を使用し，原住民地区の苦境を取り上げた。また，10年後に撮られるドキュメンタリー『蘭嶼観点』に本作の医師を彷彿させる人物が登場するほか，漢人商店の様子も『末代頭目』や『道・TSUENU』（2001年，李道明／王嵩山監督）が後に描くことになる現実に酷似している。総じてドキュメンタリー作品に先駆け原住民地区の現状をスクリーンに反映させたと言え，従来の劇映画に描かれた原住民が想像でしかなかったのとは，明確に異なる。その一方，物語は一貫して漢人の立場から語られ，最終的に原住民の苦境を他人事として見放してしまう。また『排湾人撒古流（パイワン人サクリュウ）』が描くように，キリスト教会には原住民に福祉をもたらす面と伝統的世界観を根本的に破壊する面の両方があるが，本作中のシスターには善人としての属性しか表現されていない。

二年後に製作された『老莫的第二個春天（老兵の春）』（1984、李祐寧監督）は、同年台湾最大のヒット作で、呉念真がシナリオを担当、ニューシネマの一作に数えられる。主人公は1949年に中華民国軍兵士として台湾に渡った老莫。30余年後、大陸に残した妻子が死んだとの知らせを受け、原住民の若い娘との結婚を決意する。札束を持って紹介業者と山地に行き、親子ほど年の離れた新婦を買うのだ。彼が戦友と相談する際、二人が札束を人体の形に並べて薄笑いする場面が衝撃的だ。端的に肉体として妻を購入するのである。買われた妻は人形のように愛らしく素直で、紆余曲折はあるが、彼の子を宿す。映画は老莫が妻子を連れて大陸へ帰るための費用を算段する場面で終わる。

台湾ニューシネマ（1982-87 または 88<sup>26)</sup>）は、外省人二世が中国に戻りえず、台湾を故郷とせざるを得ない現実に向き合った時<sup>26)</sup>生まれた作品群で、同世代の本省人シナリオライター呉念真（1952年生まれ）の功績が大きかった。『老莫的第二個春天（老兵の春）』の李監督は、1951年台北生まれの軍人村（眷村）育ち。老兵と原住民女性のカップルは身近な存在であったろう。実際に老莫夫妻のような事例が多数存在したことは、リカラッ・アウー（1969年生まれ）がエッセイ「軍人村の妻」<sup>27)</sup>中に活写している。彼女自身そのような両親の娘なのだ。

この作品も『老師，スカイエダ（先生さようなら）』同様、社会の現実を反映してはいるものの、視点は一貫して漢人の側にある。外省人老兵のわびしさには共感が示されるが、札束で買われる原住民少女の絶望に思いがはせられることはない。若い妻は人形のように愛らしいだけで、内面は描かれず、しかも漢人の張純芳が演じている。『老師，スカイエダ（先生さようなら）』で原住民医師や警察官を演じたのも漢人俳優だった。この時期までの台湾映画では、主要な役柄の原住民は漢人に演技させ、「醜い」「遅れた」役柄（例えば、アル中の保護者やその妻、娘を金で売る親）にのみ実際の原住民を起用する慣習があった。まとめると、『老師，スカイエダ（先生さようなら）』

と『老莫的第二個春天（老兵の春）』は、原住民の視点に立つには至っていないが、ニューシネマが勃興期に原住民の社会問題をテーマに取り上げていたことは評価してよい。

これに対し、1986年の台影作品『唐山過台湾（中国から台湾へ）』（李行監督）は国策映画の系譜に属する。民主化運動が広がりを見せる中、政權維持に危機感を抱いた政府が宣伝目的で製作した3作（他に『国父伝』と『八二三砲戦』）のひとつで、初期の漢人移民が経験した苦勞を、宜蘭県の開発を指導した呉沙という人物に焦点をあてて描いた。原住民は開墾の障害という位置づけで、作中には漢人の医療技術に感激し帰順していったエピソードも含まれていた。国立成功大学（台南）で上映した際、一部の学生が「原住民への侮辱」「歴史の歪曲」を問題視して抗議、9人が退学処分を受けた。官営映画会社の歴史解釈に対する抗議が反政府活動と見なされたものだ。しかし、より重要なのは、1980年代の原住民運動が一定の効果を上げた結果、社会の風向きが少しずつ変化し、「原住民への侮辱は台湾に対する侮辱に等しい」と感じる層が生まれて来たということである。

## 5: ポストニューシネマ期

ホウシャオシェン  
侯孝賢やエドワード・ヤンの影に隠れて目立たないが、ニューシネマ期には「外省人・エリート」以外に、「外省人・庶民」=「下級兵士の息子・軍人村育ち」の監督も現れた。『老莫的第二個春天（老兵の春）』の李祐寧、『台北神話』の虞戡平がこのグループに属する。侯やヤンの作品に原住民が登場しないのに対し、李や虞の作品に登場するのは、偶然ではなく、監督自身の出身階層の違いによる。

虞戡平監督（1950年生まれ）は『台北神話』（1985年）と『兩個油漆匠（二人のペンキ屋）』（1990年）の2作品で呉念真とコンビを組み、原住民を取り上げた。どちらも主人公は外省人の老兵、『老莫』と同じ孫越が主役を演じた。『台北神話』は天涯孤獨で定年を迎えた老兵が、幼稚園バスを運転



して台湾各地を走り回る一種のロードムービーである。車が迷い込んだ山中で出逢う原住民が、意外にも流暢な中国語を話し、大自然の中で豊かな生活を営んでいる。2000年代に現れるエコロジカルな存在としての原住民像を先取りした作品だ。

『兩個油漆匠（二人のペンキ屋）』（1990年）は本省人作家で最も有名な黄春明による小説の映画化で、主人公は孫越演じる老兵と原住民タイヤル族の青年阿偉<sup>アウエイ</sup>。東海岸花蓮出身の阿偉<sup>アウエイ</sup>は台北でペンキ屋に勤め、ビルの壁面に巨大広告を描く仕事をしている。一緒に上京した仲間を事故で失い、罪悪感から故郷に帰れない。故郷の村はセメント工場の採掘で山が崩され、国立公園指定で村全体が移転を迫られる苦境にある。老兵の老孫は中国の故郷に戻れず、台湾で得た家族とも心が通じず、孤独な日々を送る。その二人が台北市街を見下ろす20階の高さの足場上で出逢う。『老莫的第二个春天（老兵の春）』の不均衡な夫婦関係とは違い、外省人老兵と原住民青年の間に一種平等な関係が生まれる。大きく異なるバックグラウンドを持つ二人の境遇は（少なくとも外省人の側から見る限り）驚くほど似通っているのだ。

都会に暮らす原住民男性が主要な役柄で登場し、名前（漢名ではあるが）を与えられ、原住民俳優により演じられた作品は、確認できる限り、本作が最初だ。原住民俳優の演じた役柄が評判となった作品としては、1987年の青春コメディ『報告班長（班長、報告します!）』（金鰲勲監督）が先行する。新兵訓練というテーマが徴兵制のある台湾で共感を呼びシリーズ化された。作中パイワン族のフォーク歌手施孝榮（1959年生まれ）が「黒班長」という役名の教育係（氏名はない）を演じた。彼は肌が黒光りし、恰幅がよいため「ピータン」というあだ名で呼ばれ、原住民なまりの中国語を話し、「靴をはかない方が速く走れる」と豪語する。1986年のニューシネマ作品『我們都是這樣長大的（僕らはみんなこうして大きくなった）』（柯一正監督）には「黒皮」という役名の原住民女生徒が登場したが、台詞はほぼなかった。

戒嚴令解除（1987年）前後に、原住民が隣人として台湾映画に登場して

きたことは注目に値する。民族差別を抱えた社会では、軍隊や学校が差別解消装置としての機能を有する<sup>28)</sup>ので、軍隊や学校を舞台とする作品に最初に原住民が現れたのも理にかなっている。しかし「黒班長」や「黒皮」を映画に登場させたことは、現実の格差や蔑視をそのままステレオタイプ化して定着させ、広める結果をもたらした。リカラッ・アウーは、メディアによる表象を通じて原住民に対するネガティブなイメージが流布してしまい、それとの戦いが原住民に課されたことを指摘している<sup>29)</sup>。『兩個油漆匠（二人のペンキ屋）』で阿偉<sup>アウエイ</sup>がビルを20階まで一気に駆け上り、途切れ途切れの不自然な中国語を話すのは『報告班長』の「黒班長」とそっくりだ。

より深刻なのは、台湾映画に現れた原住民の職業や「運命」までが1980年代から90年代にかけてステレオタイプ化していったことである。女性の場合、『老莫的第二個春天（老兵の春）』の買われた妻や『失踪人口』（1987年、林清介監督）の少女売春婦のように、しばしば性的存在として描かれた。男性の場合は『兩個油漆匠（二人のペンキ屋）』を皮切りとして、『超級公民』（1998年、萬仁監督）、『夢幻部落』（1999年、鄭文堂監督）などで建築労働者として描かれたばかりか、最後には高所から転落して負傷したり、死亡したりするという結末まで同じだった。『兩個油漆匠（二人のペンキ屋）』では、途中まで老孫<sup>アウエイ</sup>と阿偉<sup>アウエイ</sup>の間には平等な関係が築かれるが、結末で阿偉<sup>アウエイ</sup>だけ足場から転落して死んでしまうのである。

なぜ原住民建築労働者は死ななければならないのか。ニューシネマの代表的監督の一人萬仁（1950年生まれ）の『超級公民』を見てみよう。主人公はかつて民主化運動に参加したが挫折し、子どもを失ってから死ぬことばかり考えている本省人タクシー運転手阿德<sup>アデ</sup>。ある日彼は、原住民パイワン族の青年馬勒<sup>マロ</sup>を乗せる。馬勒<sup>マロ</sup>は建築労働者だったが、原住民を侮蔑する上司を殺したため死刑になる。作品では絶えず死を思う阿德<sup>アデ</sup>と死んで故郷を思う馬勒<sup>マロ</sup>の魂が交流する。萬監督は阿德<sup>アデ</sup>役に蔡振南（呉念真が監督した自伝的作品『多桑<sup>とうさん</sup>』で本省人の父親役を演じた）を起用、台湾語による独白を大幅に取

り入れる一方、馬<sup>マ</sup>勒<sup>ロ</sup>役にはアミ族の歌手張震嶽をあて、パイワン語の台詞も導入した。また作品冒頭で馬<sup>マ</sup>勒<sup>ロ</sup>の祖母が草原で先祖の霊に祈る様子を描くなど、原住民文化を重視した作品としても評価されている<sup>30)</sup>。一方、台湾で発表された論文、章綺霞等「台湾電影中的辺縁他者：漢人導演與原住民影像」（台湾映画中の周辺他者：漢人監督と原住民映像）<sup>31)</sup>は本作にオリエンタリズムを見て取り、「漢人監督は自らのアイデンティティを確認するための媒介として原住民を利用した」と結論づける。

萬仁監督は1980年代以来の台湾社会の変化を台湾三部作（1985年『超級市民』、1995年『超級大国民』）で批判的に描き続け、『超級公民』は3作目にあたる。草原での祈りのシーンやパイワン語の台詞は、台湾映画における原住民像の変遷を考える上で重要だ。しかし、監督の主要な関心が、本省人の元民主運動闘士でも、都会をさまよう原住民の魂でもなく、自らが属する「台北・外省人・エリート」のアイデンティティ危機に向いていたことは、同じグループに属する観客にとっては自明であったようだ。本稿の冒頭で紹介した『海角七号』に辛辣な研究者が、『超級公民』を絶賛してこう記している<sup>32)</sup>。「馬<sup>マ</sup>勒<sup>ロ</sup>の郷里を思う気持ちと、外省人の大陸を思う気持ちはまったく同じである。原住民にしても、外省人にしても台湾社会で同じように疎外され、故郷を素晴らしいところとして回想する。彼らは台湾でも台北でも、身を落ち着ける自分たちの家を見出すことができないのである」。

20世紀末の台湾映画で、都会に出てきた原住民は、故郷を失った外省人がアイデンティティ危機を投影する対象としてのみ重要な役割を与えられ、最後には高所から転落死した。さまよえる外省人の魂を救うため、生け贄として天に捧げられてしまったのではなかったか。

## 6：2000年代の作品

2000年からの8年間は民進党陳水扁（本省人）政権時代だった。台湾映画の原住民表象は2005年に転換期を迎えた。この年、原住民を題材とする

作品が3本(『心霊之歌』、『山猪・飛鼠・撒可努(イノシシ、ムササビ、サキヌ)』、『等待飛魚(飛魚を待ちながら)』)公開された。全て舞台は原住民居住地で、主人公は原住民。都会の漢人に比べ、エコロジカルで優れた存在として原住民が描き出された。

『心霊之歌』(呉宏翔監督)の舞台は台湾中部のブヌン族居住区。台北から来た男性DJと現地小学校の女性教師(祖慧)が会う。ブヌン族出身の祖慧は、都会に出て教員資格を取得した後故郷に戻り、子どもたちに民族の歌を教えている。『老師、スカイエダ(先生さようなら)』と比較すると、原住民像の違いが際立つ。

作 品	教師の族群	教える内容	移動方向
老師、スカイエダ	漢 人	漢人文化	都会→山地→都会
心霊之歌	原住民	漢人文化／原住民文化	山地→都会→山地

2000年代の台湾では、原住民女性も都会に進学して教師になり、その上で出身地に戻る選択をして、同じ民族の子どもたちに伝統文化を受け継ぐことができる。そして台北から来たDJ青年は原住民の美しい合唱に癒される。台湾社会における原住民、原住民文化の地位向上は明らかだ。しかし『心霊之歌』は祖慧役に漢人女優張鈞甯(著名な学者と文学者の娘)を起用し、さらに彼女の兄にこう言わせる。「おまえは本当にここにいていいのか。肌も白くてきれいじゃないか。俺のように黒く汚れてはいない」。その後、祖慧が「自分を見下してはだめ」と兄をいさめる台詞が続くが、「黒い肌=汚い」という見方が原住民を苦しめて来たことはリカラッ・アウーが明確に指摘している。漢人女優の起用と合わせ、画龍点睛を欠いたと言わざるを得ない。

『山猪・飛鼠・撒可努(イノシシ、ムササビ、サキヌ)』(張東亮監督)は1972年生まれのパイワン族作家アロンロン・サキヌの自伝小説を、原作者自身の主演で映画化した。幼年時代、サキヌは獵師の父と山を歩き、自然を敬う心を学んだ。成長した後は森林保護員として故郷の自然環境保護に尽

力、政府の高速道路建設計画を取りやめさせるため、台北まで赴く。かつて原住民として初めてドキュメンタリー制作に携わった同じパイワン族の芸術家サクリューが1960年生まれだったことを思い起こすと、一回り下の世代が他国の先住民活動家との交流を通じ<sup>33)</sup>、「エコロジカルな存在としての原住民」という新たなアイデンティティを打ち出していることに気づく。また『超級公民』の馬<sup>マ</sup>勒<sup>ロ</sup>もパイワン族だったことを考えれば、屏東県や台東県南部出身の彼らは、漢人から「(台北から)最も遠い場所から来た人々」としてイメージされ、故郷の自然環境や伝統文化の中にあってこそ、他者(漢人)の尊敬を勝ち取ることが出来る、という構図が見える。

『等待飛魚(飛魚を待ちながら)』は1968年生まれの女性監督曾文珍による作品で、原住民タオ族の男性と漢人女性の恋物語。これまで漢人と原住民の男女関係が描かれる場合には、例外なく漢人男性と原住民女性の組み合わせであったことを考えると、画期的である。舞台は太平洋に浮かぶ蘭嶼、1993年に人類学者によるドキュメンタリー映画が撮られた島だ。当時、禪姿の原住民男性を観光客のカメラが不躰に追い回していた島に、12年後、洒落たペンションやバーが立ち並んでいる。男性主人公<sup>ビーフォン</sup>避風は地元漁師の息子。仲間とともに改造したオープンカーに「飛魚一号」と名づけ、観光客に貸して一儲けしようとしている。そこへ、携帯電話の電波状態を調べる仕事で、台北から出張して来たのが<sup>ジンジン</sup>晶晶。彼女は財布をなくして島を離れられなくなり、<sup>ビーフォン</sup>避風の家に居候する。蘭嶼と台北、原住民と漢人という対比の中で進行するラブストーリーだ。<sup>ビーフォン</sup>避風を演じたのは、台湾原住民ブヌン族の歌手ビウン・ワン(王宏恩)。彼はヘルメットをかぶらずにオートバイを乗り回して原住民警察官に注意される(『海角七号』の阿嘉と同じ)。彼のぶっきらぼうな妹は、『海角七号』の<sup>ダーダー</sup>大大に似ている。他にも<sup>ビーフォン</sup>避風が海に飛び込むシーンと阿嘉が水に落ちるシーンなど、共通点が多い。「飛魚一号」と『海角七号』の類似を含め、魏徳聖監督が本作を参考にしたことはほぼ間違いない。

避<sup>ビーフォン</sup>風はこれまで台湾映画に見られなかったタイプの原住民男性（ハンサムで優しく、女性に愛される）であり、徹頭徹尾善人として描かれる。ただし、晶晶<sup>ジンジン</sup>との関係では、彼に受け身で女性的な役回りが振られていることに注意が必要だ。第一「避<sup>ビーフォン</sup>風（港）」という名前自体、「都会暮らしの疲れを癒す」存在を示唆する。加えて、彼から晶晶<sup>ジンジン</sup>へのプレゼントは手づくりの飛魚型ヘアピンだ。そして、彼は経済力がないため、妹に鞆を買ってやれず、罵られる。避<sup>ビーフォン</sup>風は男性として社会的に成功した存在ではないのだ。晶晶<sup>ジンジン</sup>は彼の優しさと蘭嶼の豊かな自然、素朴な生活に引きつけられるが、避<sup>ビーフォン</sup>風自身は『海角七号』の阿嘉<sup>アガ</sup>とは異なり、何かを成し遂げるわけではない。また、作中の原住民警察官も『海角七号』の労馬（ローマ）に比べ弱気で、外見もさえない。むしろ『報告班長』の「黒班長」につながる造型だ。造型上の難点<sup>ビーフォン</sup>は避<sup>ビーフォン</sup>風の妹にも当てはまる。都会の消費生活に憧れ、鞆を買ってくれとごねる役柄は、一步間違うとニューシネマ期に売られてしまった原住民の娘たちに重なる。ステレオタイプが完全に払拭されていない。

『等待飛魚（飛魚を待ちながら）』は、原住民男性を漢人女性の恋愛相手の地位まで持ち上げて見せた。しかし残念ながら、その人物像は「素朴で優しいが、貧しく、漢人に対して受け身」の存在であり、同年公開の『心靈之歌』や『山猪・飛鼠・撒可努（イノシシ、ムササビ、サキヌ）』と同様、エコロジーという美名の下、台湾原住民を大自然に押し込めてしまった印象も否めないのだ。

## 7:『海角七号』の原住民像

ここで『海角七号』の原住民像を、原住民俳優の果たしている役割および原住民役の人物造型という二つの側面から検討する。

まず、『海角七号』では、物語の主軸をなす二組の日台カップルのうち、台湾側の男性主人公阿嘉<sup>アガ</sup>役をアミ族の范逸臣<sup>ファンイーチェン</sup>が、女性主人公「小島友子」役をルカイ族のレイチェル・リャンが演じている。どちらも作中の役柄は台

湾本省人（閩南系漢人）だが、魏徳聖監督はあえて原住民俳優を起用している。ここまで見て来たように、台湾映画には、原住民役でも主要な役柄には漢人俳優を配して来た歴史がある。原住民役を原住民俳優が演じるようになってから、20年しかたっていない。こうした歴史を考えるならば、主役の漢人役に二人の原住民俳優が起用されていることは注目に値する。

魏監督自身は、「最初から阿嘉<sup>アガ</sup>役に原住民を考えていたわけではない」と語っている<sup>34)</sup>。『海角七号』は第一に音楽映画、第二に日本人送還を軸とする恋物語として構想されたため、阿嘉<sup>アガ</sup>という役柄は台湾本省人のシンガーソングライターでなければならない。同時に『海角七号』が『等待飛魚（飛魚を待ちながら）』を参照していることも明らかで、しかも『海角七号』は『等待飛魚（飛魚を待ちながら）』に見られた原住民へのネガティブな造型をことごとく覆して見せるのだ。つまり『海角七号』は三番目の要素として原住民映画という性格を備えている。范逸臣<sup>ファンイーチェン</sup>を主役に起用したのは「外見に死角がなく、どの角度から見ても恰好いいから」<sup>35)</sup>だと魏監督は言う。「外見が恰好いい」というのが、彼の台湾原住民に対する第一印象であり、それが従来のイメージとどれほど異なるかは、ここまでに見てきた通りである。

范逸臣<sup>ファンイーチェン</sup>とレイチェル・リャンが原住民であることを、台湾の観客は知っている。そのため、彼ら二人に主役を演じさせることで、台湾本省人に原住民の血が流れている事実が暗喩される。しかも二人は「外見が恰好いい」ためにキャスティングされた美男美女だ。そこに、秘められ否定されて来た血筋の受容がもたらすカタルシスが生まれた。『海角七号』が台湾映画史上最大のヒット作となった理由の一つだと想像される。同時に、「台北・外省人・エリート」層が本作に本能的な嫌悪感を抱く理由の一つも、おそらくはこの点にある。

ニューシネマ以降、台湾映画で原住民の姿を描いて来たのは、本省人シナリオライター呉念真であり、軍人村育ちの「外省人・庶民」監督たちであった。一方、ニューシネマの代表的人物である侯孝賢<sup>ホウシャオシェン</sup>やエドワード・ヤンの

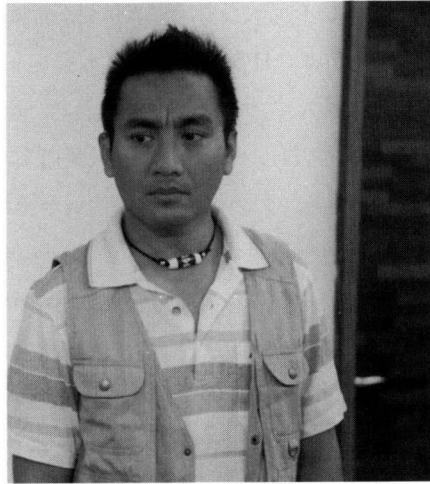
作品で台湾原住民が描かれたことはない。彼ら「外省人・エリート」の生活経験（作品には、公務員子弟として一戸建て日本家屋で育った子ども時代が描かれている）には、原住民が存在しなかったからだ。逆に言うと、原住民の存在と不在が「外省人・エリート」と他の台湾人の生活経験を隔てている。同じグループに属する萬仁が撮った『超級公民』が「自らのアイデンティティを確認するための媒介として原住民を利用した」と批判される所以だ。

次に『海角七号』の原住民造型を見てみよう。勞馬とその父歐拉朗は警察官で、登場する最初の場面で、阿嘉（漢人）がヘルメットをかぶっていないことを理由に強気で取り締まる。ここまで台湾映画史上の原住民像を振り返って来たが、警察官として国家権力の側に立ち、漢人を取り締まるのは初めてである。初期の映画に登場した台湾原住民は、日本人警察官に討伐される「蕃人」だった（『台湾紹介活動写真』）。また、警察官である恩師を見送る途中、激流に飲まれて死ぬ愛国少女だった（『サヨンの鐘』）。中華民国時代に入ってから、漢人官吏によって陋習を戒められる首刈り族として繰り返し描かれた（『阿里山風雲』『呉鳳』）。ニューシネマ期以降の作品には原住民警察官も現れるが、勤務地は決まって山地（『老師，スカイエダ（先生さようなら）』）または孤島（『等待飛魚（飛魚を待ちながら）』）の原住民居住区で、取り締まる対象は同じ原住民に限られていた。むしろ『超級公民』の馬勒のように取り締まられ、処罰される役柄の方が多かったと言えよう。こうした前提があるからこそ、勞馬がにぎやかな町の交差点に立ち、漢人郵便局員阿嘉を取り締まる姿が痛快な印象を与えるのだ。

しかも勞馬には、以前台北の特別部隊にいたという経歴が与えられている。彼は出身地の村に閉じ込められていない。台北で成功を求めたが、挫折して故郷に戻った点で、阿嘉と同じだ。勞馬の社会的地位は阿嘉に劣らない。都会で高い足場に上る建設労働者ではなく、地元近くの町で働く公務員だ。もし彼に妹がいたら、鞆を買ってやるくらい、たやすいことだろう。

さらに、勞馬と歐拉朗は職務上中国語を使い、舞台に立てば母語（パイワ





原住民警察官<sup>ローマ</sup>勞馬

ン語)で歌い、本省人の老人(茂伯)に対しては台湾語で話しかける。自然に3言語を使い分けられるマルチリンガルなのだ。これまでの台湾映画に現れた原住民は、アテレコされた不自然に流暢な中国語(または台湾語)を話すか、あるいは観客に理解不可能な原住民言語で話すものの字幕上は翻訳されないか(『老莫的第二個春天(老兵の春)』で娘を老兵に売る両親),または『報告班長』の「黒班長」や『兩個油漆匠(二人のペンキ屋)』の阿偉<sup>アウェイ</sup>のように、誇張された「原住民なまり」で話した。2000年代に入り、より自然な原住民像が表象されるようになったが、台湾本省人社会で3言語を使いこなす原住民は現れなかった。勞馬<sup>ローマ</sup>と欧拉朗<sup>オーラン</sup>が自然な中国語と自然な台湾語を話すことを通じ、原住民が台湾社会の一員として生きている様子が、台湾映画史上初めて、スクリーンに映し出されたのである。

彼らは音楽に関しても、母語で歌う民謡だけでなく、主流派のポップスの演奏にも加わることができる。現代のかつマルチカルチュラルな人物像だ。音楽を愛し、妻を愛する感情豊かな人間としての内面も表現されている。屋外に円を描いて伝統舞踊を踊るだけの見世物ではない。さらに「原住民は恰

好い」という魏監督の確信を反映して、二人は見かけ上も「恰好い」。

『海角七号』の素人バンドは、日本人友子をマネージャーとして、リードボーカルに阿嘉<sup>アガ</sup>（閩南系本省人）、サイドギターに勞馬<sup>ローマ</sup>（原住民パイワン族）、ベースに馬拉桑<sup>マラスン</sup>（客家系本省人）、ドラムに水蛙<sup>カエル</sup>（閩南系本省人）、キーボードに大大<sup>デーデー</sup>（日本帰りの子ども）、タンバリンに茂伯<sup>アガ</sup>（ポーさん、閩南系老人）というように、エスニシティと世代の異なるメンバーが配置されている。ここに外省人がいないのは、南部の田舎町（台北以外の台湾）の現実を反映しているとも言えるし、戦後半世紀以上、台北外省人政權に支配された本省人の本音を映し出しているとも言えよう。何しろ阿嘉の第一声は「操他媽的台北（Fuck you Taipei）」だった。「台北・外省人・エリート」に向けて啖呵を切った「南部・本省人・庶民」は、故郷に帰り、原住民の血筋を含めた自ら（＝台湾）の歴史をまるごと包容したのである。

## おわりに

台湾全土の10人に一人がチケットを買い、映画館で『海角七号』を見た。公開当時は、公共交通機関の中や往来で、誰もが同じ映画について語り合うという前代未聞の事態が起きた。何が台湾の人々をそれほど熱狂させたのか。また何がそれほど一部の人たちの反感を買ったのか。その問いを解くことは、作品そのものの分析に劣らず重要な課題だと言えよう。筆者はその一因が作品中の原住民像の取り扱いにあると考え、本稿で検討を行った。

台湾映画史上の原住民像を振り返り、その延長に『海角七号』を置いてみると、配役、登場人物の造型の両面で、これまでの作品とは一線を画していることが明白になった。魏徳聖監督はニューシネマ世代の監督とは違い、「南部・本省人・庶民」層の出身で、「台湾本省人は平埔族（平地原住民）の血を引いている」「原住民は見かけが恰好い」という立場を明確にしている。結果として、主人公の漢人男女役に原住民俳優を起用するという選択が

なされ、また原住民の役柄として百年来のステレオタイプをくつがえす「強気で多言語話者、妻思いの警察官」が造型された。この新たな原住民像は、多くの観客（主として「本省人・庶民」）にカタルシスをもたらす一方、その血筋から排除される「外省人・エリート」層の敵意を招いた。

『海角七号』に表象された原住民文化の要素には、人物以外に、物語の背景となった土地の歴史（恒春半島、牡丹社事件）、プロットに引用された原住民神話等も含まれる。これらについては、引き続き別稿で検討を行う。また、『海角七号』における台湾原住民表象に関しては、否定的な見解も台湾のウェブ上で散見されることを付記する。勞馬が酒に酔うシーンが原住民に対するステレオタイプの繰り返しだとするもの、阿嘉<sup>アガ</sup>の八つ当たりによって欧拉朗<sup>オウラン</sup>が最後まで舞台に上がれなかったのは原住民に対する差別だと指摘するもの、また「マラサン」は本来アミ族の言語で「酒酔い」を意味する言葉なのに、作品中で恒春半島（パイワン族地域）の客家人が販売する商品の名として使用されたことに疑問を呈するものなどである。いずれも妥当な指摘だが、本稿の論旨には抵触しないと考える。

#### 《注》

- 1) 2010年11月3日、「国際シンポジウム 東アジアの越境・ジェンダー・民衆ドキュメンタリーと映画から見た日台関係の社会史」（於一橋大学）における台湾国立政治大学陳儒修副教授の発表「『海角七号』における時間と空間の交錯」より抜粋。発表の全文は、星野幸代等編『台湾映画表象の現在——可視と不可視のあいだ』あるむ、2011所収。
- 2) 1945年のポツダム宣言受諾以降に中国大陆から台湾に渡った人々を「外省人」、それ以前から台湾に居住していた漢人系住民を「(台湾)本省人」と呼ぶ。「台北」は日本植民地時代の総督府、中華民国時代の総統府所在地で、外来政権の本拠地としての位置づけ。台湾では「台北」以外を指して「南部」と呼ぶことが多い。また「(台湾)本省人」は日本時代から中華民国治下の戒嚴令時代（1949～1987）にかけて社会の統治階級から排除された歴史がある。
- 3) 2011年1月21日、台北紫藤廬にて。対談内容は新井一二三著『台湾為何教我哭？なぜ台湾は私を泣かせるのか』大田出版、2011に所収。
- 4) 前掲対談中の発言。

- 5) 同上。
- 6) 台湾では1980年代より民主化運動の一環として、先住民族から「名前を返せ」(漢名ではなく民族固有の氏名、および集団としての民族名を認めよ)という要求が出され、憲法改正を経て、集団としての名称は「台湾原住民族」と認められた。現地では「先住民」という表現が「すでに亡き存在」を指すとして忌避されている。そのため本文中では、原住民族、原住民という表現を主に使用する。
- 7) この「台湾400年史観」は中国史と断絶し、日本との関係を強調した点で外省人、中国政府の反感を買ったばかりか、台湾原住民からも漢人渡来以前の彼らの歴史を無視したものだという批判を浴びた。原住民に関しては、固有の文字を持たず書かれた史料がないという事情はあるが、仮に彼らの立場から語られる歴史であれば、全く異なるものになっただろうことは間違いない。
- 8) アウー、リラカッ・ラボガン、シャマン(魚住悦子編訳)『台湾原住民族文学選2 故郷に生きる』草風館、2003。
- 9) 魏徳聖『小導演失業日記』時報文化出版、2002。
- 10) 中国大陆における共産党との内戦に敗北した国民党が、政府関係者、軍隊、家族ら計100万人と言われる大規模な撤退を行った年。
- 11) 上記対談中の発言。
- 12) 周婉窈(濱島敦俊監訳、石川豪・中西美貴訳)『図説台湾の歴史』平凡社、2007 [台湾歴史図説、2002、周婉窈]による。
- 13) 『電影欣賞』第69期。
- 14) 三澤真美恵『「帝国」と「祖国」のはざま 植民地期台湾映画人の交渉と越境』岩波書店、2010 参照。
- 15) 田村志津枝『はじめに映画があった 植民地台湾と日本』中央公論社、2000 参照。
- 16) 山本春樹等編『台湾原住民族の現在』草風館、2004 所収。
- 17) 1930年に起きた日本統治時代後期最大の原住民による抗日暴動に大規模な鎮圧がなされた流血事件。
- 18) 前掲田村参照。
- 19) 盧非易『台湾電影：政治、経済、美学 1949～1994』遠流出版、1998 参照。
- 20) 同上。
- 21) [http://www.ctfa.org.tw/tai\\_image/blockbuster-a.html](http://www.ctfa.org.tw/tai_image/blockbuster-a.html) (2011年2月2日)
- 22) 三澤真美恵「戦後」台湾での日本映画見本市——1960年の熱狂と批判」坂野徹等編著『帝国の視覚/死角』青弓社、2010。
- 23) 胡台麗は『蘭嶼観点』上映後に現地のタオ族を含めて行った座談会の模様等も論文集に収録している。胡台麗『文化展演與台湾原住民』台湾研究叢刊、聯経學術叢書、2003 参照。
- 24) 孫大川、堤智子訳「台湾原住民族の存在と将来」上記山本等編『台湾原住民族

の現在』所収。

- 25) ニューシネマの定義、範囲の区切り方は一様ではないが、1982年の『光陰的故事』（陶徳辰，エドワード・ヤン，柯一正，張毅監督）に始まり，戒嚴令解除前後の87年または88年を区切りとする点では共通している。
- 26) 李祐寧やエドワード・ヤンなど外省人第二世代がアメリカ留学から台湾に「帰国」した時という見方が可能である。ニューシネマの先鞭をつけたとされる1982年のオムニバス作品『光陰的故事』の4人の監督中，3人が留学帰りだった。
- 27) 上記『台湾原住民族文学選2 故郷に生きる』所収。
- 28) 日本統治時代の記憶を扱ったドキュメンタリー映画『台湾人生』（酒井充子監督，2008）でも，皇軍兵士に志願して日本人と平等に扱われることを目指したにも関わらず裏切られた経験が語られる。
- 29) 幸いこうした問題意識は製作者にも共有されたと見られ，『兩個油漆匠（二人のペンキ屋）』の虞戡平監督は，その後長期に渡って原住民文化の映像による記録を行い，2004年にドキュメンタリー作品『我的部落我的歌（我が部落，我が歌）』を発表。また『超級公民』の萬仁監督は，2004年に霧社事件をテーマとする連続テレビドラマ『風中緋桜：霧社事件』を製作している。
- 30) 陳儒修「台湾映画の中のエスニックグループ像」戸張東夫・廖金鳳・陳儒州『台湾映画のすべて』丸善ブックス，2006所収。
- 31) 『静宜人文社会学報』第一卷第一期，2006年6月所収。
- 32) 前掲陳儒修「台湾映画の中のエスニックグループ像」。
- 33) サキヌはアメリカ先住民と交流を行っている。
- 34) 果子電影資料提供，大塊文化編著『海角七号和他們的故事——一段從困境走向夢想的旅程』大塊文化出版，2008参照。
- 35) 同上。

（はやし・ひふみ 理工学部准教授）